



Giovanni Scarafile, *Etica delle immagini*, Morcelliana, Brescia 2017, pp. 160.

Il saggio di Giovanni Scarafile, *Etica delle immagini*, pubblicato dall'editore Morcelliana di Brescia nella collana 'Etiche speciali', diretta da Adriano Fabris, si propone di fondare la legittimità di un'etica delle immagini che non si esaurisca nella valutazione del contenuto delle stesse, ma sia da intendersi piuttosto come un'"ottica" – secondo la nota definizione di Lévinas –, come una "noesi senza noema" (R. Barthes), come una "relazione primordiale di visione, discorso e ascolto" (E. Lipari), essendo per assunto quello morale il dominio di un "visibile che va oltre il visibile" (H. Kenaan).

Guardando oltre la compartimentazione tra gli ambiti cognitivo, etico ed estetico, che le tre *Critiche* sembrano suggerire, l'autore individua alcuni elementi del discorso kantiano che depongono a favore di un'interazione tra etica ed estetica, a partire dalla pretesa universalità che accomuna giudizi etici ed estetici, ma soprattutto in riferimento all'*ethical turn* (John Zammito) del § 59 della *Critica del Giudizio*, in cui Kant afferma che «Il bello è il simbolo del bene morale». Una corrispondenza, quella tra etica ed estetica, che non rimanda alla *kalokagathìa* o ai trascendentali dell'ontologia scolastica *unum, verum, bonum et pulchrum*, bensì a un legame simbolico, fondato sull'analogia: il bello piace in modo non mediato, proprio 'come' il buono. La *Übergang* tra mondo sensibile e mondo morale si realizza infatti per Kant mediante il gusto. "Da tale prospettiva – afferma Scarafile – potremmo dire che il bello è una sorta di propedeutica al buono, e come tale, difficilmente separabile" (p. 19).

Nel primo capitolo, *Immagini e valori*, l'autore pone le basi della propria argomentazione, muovendo da un'opportuna ricognizione dei molteplici punti di vista che si sono focalizzati intorno al rapporto etica-immagini. Secondo un primo approccio, l'etica dovrebbe preoccuparsi di valutare il contenuto delle immagini. Diversa è la posizione, tra gli altri, di Nussbaum e Murdoch, secondo cui le immagini accrescono la nostra sensibilità nei confronti del reale, consentendoci inoltre di simulare il nostro comportamento in contesti inediti. Un terzo approccio si concentra sulle implicazioni etiche dell'opera d'arte, la

cui perfezione formale – Scarafile cita il film *Triumph of the Will* (1935) di Leni Riefenstahl – finisce per obnubilare la percezione dell’immoralità del suo contenuto (analogamente, aggiungiamo noi, a ciò che Roy Menarini, commentando i film di Quentin Tarantino, ha chiamato l’“eufemizzazione della violenza”).

Pur riconoscendo il valore di questi contributi, Scarafile ritiene che “le immagini consentano una specifica ed irriducibile esperienza del valore” (p. 26), la cui decifrazione richiede un approccio di carattere fenomenologico – un ‘mettersi in ascolto’ delle immagini – aperto al dialogo con altre discipline, tra le quali la semiotica, in ragione dello statuto eminentemente “fluidico” dell’elemento visuale (M. Kemp). Nel circoscrivere il concetto di valore, l’autore opta per una definizione ‘dal basso’, a partire dal campo dell’esperienza ordinaria, dal quale emerge che il valore è un criterio opzionale che orienta le nostre scelte a favore o contro determinate cose. Con Rickert, Scarafile pensa che i valori, pur essendo connessi con le valutazioni, non siano identici ad esse, ponendosi in questo modo al di là del soggetto che valuta e dell’oggetto che è valutato. “In quest’ottica – scrive l’autore – il senso indicherà la congiunzione dell’atto individuale con il valore universale” (p. 35). Scarafile rileva inoltre che il nostro rapporto con i valori non può prescindere dagli elementi espressivi (parole e immagini) attraverso cui comunichiamo, al punto che anche la cosiddetta “crisi dei valori” può essere interpretata, in linea con Huizinga, in termini di “consunzione delle strutture segniche tradizionali” (p. 42). Lo storico olandese, tuttavia, avendo privilegiato il nesso pensiero-parola, non sembra essersi avveduto del fatto che la parola, e con essa anche il pensiero, è soggetta a una *diminutio* della propria originaria significatività, mentre “per la dinamica che le presiede, le immagini si sottraggono [...] a tale consunzione” (p. 42).

Nel secondo capitolo, *Immagini, rappresentazione ed oggettività*, l’autore si interroga sul nesso tra immagini fotografiche ed oggettività assumendo che l’etica non sia indifferente alla verità della rappresentazione, dato che “ogni comunicare [...] è tanto più etico quanto più è conforme al vero” (p. 45). Scarafile considera però la nozione di oggettività alla stregua di un mito, di cui ripercorre le principali tappe nella storia della cultura occidentale. Fin dalle sue origini, l’immagine fotografica è stata considerata capace di operare una

sottrazione della soggettività, a tal punto efficace da riuscire persino a spersonalizzare gli esseri umani ritratti, come documentano le fotografie dello scienziato svizzero Louis Aggasiz (1807-1873), il quale riteneva possibile procedere a una tassonomia delle razze di appartenenza degli schiavi a partire dai connotati impressi nelle foto. È dato osservare come, poco alla volta, l'ideale dell'oggettività, perseguito dalla rappresentazione fotografica, sia entrato progressivamente in crisi. Già gli atlanti richiedevano l'intervento di un interprete che conformasse l'immagine riprodotta all'idea di oggettività archetipica a cui tali pubblicazioni aspiravano. In seguito, l'avvento dei Raggi X ha segnato una svolta nell'ambito della rappresentazione oggettiva, in quanto i referti chiamavano direttamente in causa la capacità dell'osservatore di decifrare l'immagine bidimensionale, non sempre immediatamente intelligibile. Anche il tentativo di fotografare il darsi di un evento psicopatologico come l'isteria, condotto presso l'ospedale Salpêtrière di Parigi alla fine dell'Ottocento, viene smentito nei fatti dall'irruzione di un fattore imponderabile, che vanifica l'aspirazione a una rappresentazione oggettiva, laddove, ad esempio, la paziente Augustine, assumendo di fronte all'obiettivo che la ritrae una posa da vedette, distoglie la nostra attenzione dalla paralisi al braccio destro convogliandola verso l'esibizione di un canone estetico che inficia l'oggettività del ritratto. Sulla scorta di queste evidenze, Scarafile sottolinea la necessità di una pragmatica delle immagini che si affianchi alla tradizionale modalità ermeneutica, non potendosi risolvere la funzione dello *spectator* nel tentativo di decifrare l'*intentio auctoris*, ma trovando piuttosto la propria autentica finalità nella costruzione del significato, senza per questo che il ruolo dell'autore e quello dell'interprete si confondano.

Nel terzo capitolo, *Immagini ed implicazione spettatoriale*, Scarafile indaga “il nesso che esprime la relazione tra lo spettatore e le immagini” (p. 80). In prima battuta, l'autore riconosce un “diverso articolarsi della significazione” tra parole e immagini, esprimibile attraverso un gradiente di univocità che indica “la variazione del livello di precisione con cui parole ed immagini, in quanto significanti, rinviando al significato” (p. 82). Rispetto a tale parametro, le parole sembrerebbero dotate di una maggiore convergenza intensionale rispetto alle immagini, le quali invece si riferiscono all'oggetto estensionalmente.

D'altro canto, la presunta equivalenza tra i due *medium*, apparentemente suffragata dalla facilità con la quale i significati transitano dalla parola all'immagine e viceversa, cela, a detta dell'autore, una pregiudiziale logocentrica, che si lascerebbe sfuggire le specificità della significazione visuale. A cominciare da quella che sembra essere la differenza fondamentale tra parole e immagini, formulata dall'autore nei seguenti termini: "Se, nel caso, del linguaggio, la sostanza è indipendente dalle apparenze, nel caso delle immagini, la sostanza dipende dalle apparenze" (p. 87). Su questo fondamento fragile si innesta la dinamica della ricezione, in cui lo spettatore deve lasciar agire su di sé la densità iconica dell'immagine ancor prima di farsi interprete del suo significato. Prendendo in esame alcune celebri opere di Magritte, Raffaello e Cezanne, Scarafile descrive l'emergenza graduale del senso celato nell'immagine, attraverso il progressivo stagliarsi delle figura dallo sfondo. Ciò richiede anzitutto un certo tempo d'attesa da parte dello spettatore affinché l'indeterminazione dell'immagine possa esplicare le potenzialità latenti a cui il suo apparire in atto rimanda.

Nell'ambito di queste considerazioni si fa strada la tesi centrale del saggio, che cioè "ai fini della esatta comprensione di un'immagine il ruolo dello spettatore sia centrale ed inaggrirabile" (p. 93). La definizione della *spectatorship* non può prescindere dal riconoscimento dei condizionamenti inconsapevoli che lo spettatore subisce nell'atto stesso del vedere, non solo secondo quanto è stato rilevato dalla *Gestaltpsychologie*, ma anche in termini di "errata attribuzione agli oggetti di caratteristiche che non appartengono loro" (p. 97), emersa negli studi di Ernst Gombrich sulla percezione fisiognomica.

Se da una parte l'assenza di pregiudizi appare un fine desiderabile nella comprensione dell'immagine, l'ideale dell'incontaminatezza perseguita attraverso un approccio matematizzante "otterrebbe, come suo primo effetto, l'eliminazione della vita stessa" (p. 101). A questo proposito, osserva Scarafile, incontaminatezza non significa oggettività, al contrario, oggettività e implicazione dello spettatore sono consustanziali in un'etica delle immagini. La specificità del sapere morale, aristotelicamente inteso, risiede infatti nella saggezza, ovvero nella disposizione del soggetto a conformarsi al particolare. Avendo come oggetto gli universali e i particolari, la *phrónesis* realizza una

“virtuosa congiunzione tra essenza e situazione per il tramite del ruolo dell’interprete che dà vita a quella stessa congiunzione [...] come momento costitutivo del sapere morale stesso” (p. 106). Allo stesso modo lo *spectator* è chiamato a esercitare una disposizione fronetica, situandosi nella “contingenza delle condizioni entro cui l’opera appare” in quanto “il darsi dell’opera nell’incontro con lo spettatore è una dimensione coessenziale dell’opera d’arte stessa” (p. 107).

Da qui, la necessità di risemantizzare la rappresentazione, tenendo presente la sua capacità di esprimere il rinvio alla cosa, di farsi vettore della cosa stessa, a partire dalla considerazione che il senso di un’immagine eccede l’immagine stessa, come nel *trompe l’œil* di Pere Borrel del Caso, *Escapando de la critica* (1874), in cui un fanciullo è ritratto nell’atto di abbandonare il quadro in cui è raffigurato, o ancora come nell’immagine-movimento del cinematografo, la cui significatività non si esaurisce nella composizione dei singoli quadri statici – in una sorta di ‘teatro filmato’, per citare Robert Bresson – ma l’evento cinema si consuma nella trascendenza del passaggio da un quadro all’altro. In questa eccedenza di senso, risiede la noumenicità dell’immagine, per cui nell’incontro con lo *spectator* “la cosa sporge per il tramite della rappresentazione” (p. 116) senza risolversi del tutto in essa. La parzialità della rappresentazione, rileva l’autore, è la condizione di possibilità della rappresentazione e al tempo stesso del suo annullamento. “La rappresentazione, pertanto, – conclude Scarafile – è non solo un movimento dalla cosa allo *spectator*, ma anche movimento inverso, dallo *spectator* alla cosa” (p. 118). In questo senso la terminologia barthesiana verrebbe ricalibrata, in quanto lo *spectator* non è più da intendersi come l’interprete dell’originaria intenzionalità dell’*operator*, ma colui che “nell’atto di guardare viene, in definitiva, a decidere di se stesso e del suo rapporto con il senso” (p. 118).

Sorretto da un’argomentazione precisa e incalzante, il lavoro di Scarafile offre una prova tangibile della pragmatica dell’immagine di cui l’autore si fa promotore, attraverso una fitta interlocuzione tra parole e immagini, frutto di un’esperienza decennale maturata nell’ambito del corso di Filosofia del cinema istituito presso l’Università degli Studi di Lecce – una delle prime esperienze dedicate a questo campo in Italia. In appendice, il saggio *Johannes e Chandos*.

Sull'evenemenzialità delle forme espressive, offre un'ulteriore e convincente prova delle potenzialità dell'ermeneutica fenomenologica nel sondare la natura del segno che si fa evento. Johannes, protagonista del film *Ordet* (1954), di Carl Theodor Dreyer, e Lord Chandos, corrispondente immaginario di Francesco Bacone in *Ein Brief* (1902) di Hugo Von Hofmannsthal, sono due esempi limite di come la dimissione dell'indicatività affranchi la parola dal suo significato di *logos* per consegnarla all'orizzonte biblico del *dabar* in cui essa diventa annuncio di un evento innominabile – il miracolo della risurrezione in un caso, la scoperta del senso dell'origine delle cose nell'altro.

Igor Tavilla